

Раздел 1

СВЕРХТЕКСТОВЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 82.091+81:1

О. В. Зырянов

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ «СИТУАЦИОННЫХ» СВЕРХТЕКСТОВ В ЛИРИКЕ: (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Важнейшим предметом филологического исследования является *текст* художественного произведения. Однако в последние десятилетия все большую актуальность приобретает анализ текстовых микро- и макроструктур. С одной стороны, развивается лингвопоэтика с ее вниманием к «грамматике поэзии», а с другой — цикловедение и онтологическая поэтика с преимущественным прицелом на контекстовые и гипертекстовые образования, среди которых следует различать собранный и несобранный (рецептивный) циклы, а также такие категории, как поэтический мир, интертекст и собственно свёрхтекст.

«Текст интересует меня (только) своей *текстуальной трансцендентностью*, — писал Жерар Женетт, — то есть тем, чем он явно или тайно связан с другими текстами» [Женетт, с. 338]. В сферу заявленной транстекстуальности французский теоретик включал также интертекстуальность (в том смысле, который придан данному термину Ю. Кристевой), метатекстуальность (объединение комментария и текста, который он комментирует), паратекстуальность (разного рода подражания и трансформации исходного текста-образца) и, наконец, архитекстуальность, т. е. «ту связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса» (здесь имеются в виду прежде всего жанры и их детерминанты — тематические, модальные

и формальные). Более того, Ж. Женетт был склонен даже к расширительному толкованию понятия «архитекст», который, по его мнению, «присутствует везде — выше, ниже, вокруг текста, и текст только потому тклет свою ткань, что подвешивает ее там и сям на эту архитектурную решетку» [Женетт, с. 339]. Именно архитекст, а не сам текст, как отмечал исследователь, становится предметом поэтики, цель которой, таким образом, сводится к тому, чтобы «исследовать глубины этой архитектуральной, или архитектуральной, трансценденции» [Там же, с. 340].

Понятый в таком широком смысле архитекст действительно «присутствует везде — выше, ниже, вокруг текста», т. е. может принимать форму и интертекста, и контекста, и подтекста, и даже сверхтекста. Интертекстуальный анализ в таком случае выступает как общеродовое понятие для целой системы аналитических процедур.

Однако в реальной практике подобного анализа возникает очень серьезная проблема, которую акцентировал исследователь Л. А. Закс, решительно разводя интертекстуальный и контекстуальный подходы, и вот на каком основании: «Интертекстуалист свободен выбирать любые тексты и фрагменты текстов независимо от их конкретного места, времени и генетической причастности интерпретируемому произведению — лишь бы они... имели некоторое информационно-структурное сходство с произведением. <...> Ценность контекстуального подхода — именно в его историзме. Подоплека и мотив обобщающего видения контекстуалиста — нахождение объективно базисного для произведения и, следовательно, для его понимания историкотипологического содержания, установление не виртуальных, а исторически реальных метасистем (макротекстов), “сказавшихся” в произведении...» [Закс, с. 8].

В связи с приведенной цитатой отметим, что в качестве именно таких не виртуальных, а исторически реальных метасистем (или макротекстов) в реальной практике литературоведческого анализа могут выступать как исторически сложившиеся жанры, так и прочие сверхтекстовые образования кластерного типа. Именно они позволяют взглянуть на текст в модусе транстекстуальности как на «своеобразную монаду, отражающую в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин, с. 299]. А это (если переводить с языка феноменологии на язык структурной семиотики) находит подкрепление

в идее «систематического анализа цитатной рамки отсылок текста», суть которого заключается не в «атомистическом исследовании отдельных цитат», а в установлении характерных для данного текста «интертекстуальных координат» [Козицкая, с. 117]. «Такой подход, — по мнению современного исследователя, — позволил бы рассматривать многочисленные подтексты не как перечни, а как систему доказательных отсылок. В этом случае предметом анализа будет являться не одно стихотворение, где исследователь регистрирует отдельные, пусть и многочисленные переключки с другими текстами, которые могут быть легко отброшены или забыты, а текст в совокупности с его рамкой отсылок — системой подтекстов, каждый из которых метонимически входит в структуру авторского текста, диалогически соотносится с другими и участвует в создании целостного смысла, художественного сообщения стихотворения» [Там же]. Иными словами, именно такой подход к интертексту — с позиций феноменологической эстетики — позволяет «собирать», а не «разбрасывать» камни, фокусируясь «в пределах данной смысловой сферы», нейтрализуя по ходу все «паразитические ассоциации» (Б. В. Томашевский), нежелательные центробежные тенденции смыслообразования.

* * *

В свете заявленного феноменологического подхода постараемся взглянуть на природу свертхтекстовых образований в лирике. Данный род литературы (в сравнении с эпосом и драмой), кажется, в большей степени расположен к фиксации подобных свертхтекстовых связей, возникающих на откровенно циклической рецептивной основе.

Обратимся к самому теоретическому понятию «свертхтекст». Исследователь данного вопроса Н. Е. Меднис пронизательно заметила, что «по сугубо внешним признакам выраженности любой свертхтекст является в то же время интер- и гипертекстом, но не любой интер- или гипертекст может быть определен как свертхтекст» [Меднис, с. 107]. Действительно, в отличие от гипертекста, свертхтекстовое образование в обязательном порядке «центрически организовано» и в силу этого обладает «сильно выраженным внутренним центростремительным движением» [Там же, с. 105]. В структурном отношении любой свертхтекст — это типично «ядерное» образование, формирующееся по принципу «центр — периферия». Что касается

разграничения сверхтекста и интертекста, то разделительная грань здесь еще более проблематична. В случае с «именным», или персональным сверхтекстом (в отличие, например, от сверхтекста «городского», или локального) устремленность в область культуры, или внеположенной тексту реальности, как считала Н. Е. Меднис, не всегда оказывается релевантной. Зачастую персональный сверхтекст в своем поступательном интертекстуальном разворачивании определяется исключительно ориентацией на внеположенную ему словесную текстовую сферу [Меднис, с. 105].

Заметим, что в дальнейшем нас будут интересовать примеры исключительно персональных сверхтекстов, среди которых державинский «Река времен в своем стремлении...», пушкинский «Я помню чудное мгновенье...» и лермонтовский «Выхожу один я на дорогу...». При этом сразу же оговорим, что для эффективного анализа указанных сверхтекстовых образований нам понадобится внести одно существенное уточнение в типологию собственно именных сверхтекстов. Оставим за этим наименованием лишь те примеры сверхтекстов, которые организованы вокруг персоны того или иного автора (в том числе и биографического лица), который выступает прежде всего как некая прецедентная личность, значимая в контексте национальной или мировой культуры. В таком случае вполне целесообразно выделять гомеровский, шекспировский, дантовский, гётевский, пушкинский, гоголевский и пр. именные тексты. Что же касается выбранных нами примеров, связанных с конкретными прецедентными текстами Державина, Пушкина и Лермонтова, то мы предлагаем другое наименование — *ситуационный сверхтекст*. Пытаясь объяснить причины подобного решения, обратимся к истории первичного осмысления сверхтекстовых образований в лирике, возникающих на основе рецептивных циклов.

Историко-теоретический экскурс в данную проблему предполагает необходимое разграничение «контекста» и «подтекста», проведенное, например, в работах К. Ф. Тарановского. Контекст для исследователя — это «группа текстов, содержащих один и тот же или похожий образ», тогда как подтекст — «уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте» [Тарановский, с. 31]. Как показал Тарановский, использование системы подтекстов в практике лирических поэтов выводит к идее сверхтекста, или образованию

неких структурно-смысловых общностей, подобным рецептивным циклам. «У всех поэтов есть свои излюбленные темы, свои любимые образы и даже свои любимые слова. Все эти повторяющиеся темы и образы создают внутренние циклы в творчестве данного поэта, циклы, которые невозможно вместить в точные хронологические рамки. Более того, такие возвращающиеся темы могут быть характерными для нескольких поэтов-современников, вне зависимости от так называемых поэтических школ и даже от исторических периодов» [Там же, с. 18].

Но каков механизм складывания подобных рецептивных циклов? По всей видимости, все начинается с «сильного» в энергетическом плане текста-прецедента, обладающего огромным заразительным воздействием, вокруг которого со временем формируется многочисленный ряд текстов, своего рода «интертекстуальное потомство» (термин А. К. Жолковского). Обозначенный данным явлением феномен интертекстуальных связей (по принципу «избирательного сродства») может быть с полным основанием уподоблен некоему персональному свертхтексту, или рецептивному циклу, разворачивающемуся по ходу литературной эволюции.

Отмеченное обстоятельство напрямую выводит нас к «энергетической» теории интертекста (или свертхтекста). С позиции указанной теории свертхтекст понимается как «объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени» [Кузьмина, с. 20]. Необходимым условием функционирования свертхтекста признается *энергетический резонанс*, в который вовлекаются Человек, Текст и Время. Интертекстуальность при этом оценивается как «глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодействия с субъектом», как «онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его “вписанность” в процесс (литературной) эволюции» [Там же, с. 25, 26]. Выстраиваемый стараниями многочисленных интерпретаторов для того или иного произведения интертекстуальный ряд — это уже, по сути, *эволюционный ряд*, объяснение которого находится в механизмах творческого диалога, в соотношении литературной традиции и новаторства, в том, что, между прочим, получило название «страха влияния» [см.: Блум].

В ракурсе энергетической теории сверхтекста свое объяснение получают «возвращающиеся темы и образы» (К. Ф. Тарановский), проходящие через творчество отдельного поэта или целой поэтической группировки: «Как Божественные энергии проникают бытие, содержатся в сотворенных вещах, так и художественные идеи, подобно Божественным энергиям, проникают романый мир (замечим, что данная область не ограничивается лишь романым миром, а вполне может быть распространена на категорию “поэтический мир”. — О. З.). Будучи затканы в текст, они подчас вообще не звучат в непосредственном слове автора или героя» [Гачева, с. 160]. Однако, даже облекаясь в молчание, данные идеи нередко выражаются языком символов, или знаков «непрямого» говорения, перекликаясь с «исходными смыслами» в понимании Л. В. Карасёва. Согласно указанному исследователю, разрабатывающему проблемы «онтологической поэтики», «на текст нужно смотреть либо как на соединение нескольких имеющих общий корень смыслов, либо говорить об исходном смысле (смыслах), проходящих сквозь все тексты, написанные данным автором» [Карасёв, с. 32]. В аспекте онтологической поэтики «исходный смысл» — это наиболее «сильные», или энергетически насыщенные, места в тексте, чаще всего получающие символично-эмблематическое выражение, организующие текст как «живое целое» [Там же, с. 23, 33]. «Исходные смыслы» для Л. В. Карасёва — это излюбленные темы-мотивы, проходящие через весь текст, а может быть, и через все творчество писателя; своего рода избранные символы и эмблемы, наиболее «витальные» (или сильные в энергетическом плане) места текста, замещающие собой весь текст.

С нашей точки зрения, представляется вполне целесообразным распространить понятие «исходный смысл» не только на творчество отдельного писателя, но и на целую сверхтекстовую общность, организуемую серией (или пучком) сразу же нескольких «исходных смыслов». В таком случае «исходными смыслами» будут называться перспективные «силовые линии», исходящие от текста-прецедента и образующие некую устойчивую смысловую конфигурацию, которая с известной долей вариации начинает транслироваться в последующих текстах так называемого «интертекстуального потомства».

При всей оправданности осмысления интертекста (сверхтекста) в понятиях и терминах энергетической теории приходится,

однако, признать, что само по себе оно еще не дает в полной мере объяснения механизма интертекстуальных связей и — самое главное — структурно-смысловой целостности возникающего при этом свертхтекстового единства. Только в феноменологической парадигме исследования учет центростремительных тенденций смыслообразования позволяет представить интертекст как «своеобразную монаду, отражающую в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин, с. 299]. Именно таким образом за конкретным «языком» текста воспринимающему сознанию открывается ценностно-символическая целостность, континуальная реальность смысла, которая требует от читателя всякий раз строгого следования процедурам феноменологического «вслушивания» и герменевтического понимания.

Феноменологический подход к лирическому интертексту, т. е. представление интертекста как целостного феномена, или особым образом организованного смыслового пространства, базируется на возможностях так называемого *кластерного подхода*.

Понятие «кластер» применительно к пушкинскому интертексту «Я вас любил...» обосновывает А. К. Жолковский. В данном понятии им акцентируется прежде всего системный смысл: кластер — это «пучок тематических и формальных характеристик, обладающих мощной способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов» [Жолковский, с. 396]. По мнению Жолковского, в подходе к интертексту «суть дела не в уловлении отдельных переключек, а в разработке системных понятий признака, кластера и корпуса (иначе говоря, “интертекстуального потомства” текста-прецедента. — О. З.) с целью эксплицировать интуитивное ощущение мощного силового поля, излучаемого прецедентным текстом» [Там же, с. 397]. В данном высказывании как бы сходятся воедино представление об энергетической природе интертекста и настоящий поиск конституирующей свертхтекстовое единство «рамки» интертекстуальных координат.

Действительно, именно кластер как система формально-содержательных признаков позволяет в реальной практике литературоведческого анализа идентифицировать те или иные свертхтекстовые единства, за которыми приоткрывается смысловой универсум целой серии текстов, или некий устоявшийся в поэтической традиции рецептивный цикл. Особо поучительна в этом плане история восприятия и изучения дорожно-философского цикла русской лирики, начало которому

было положено лермонтовским текстом-прецедентом «Выхожу один я на дорогу...»

* * *

Честь открытия данного сверхтекстового единства принадлежит О. Брику, который в прениях по докладу «О стихотворном ритме» (1919), озвученном в Московском лингвистическом кружке, впервые очертил контуры данного цикла, выстраивающегося на основе ассоциативной связи 5-стопного хорея и устойчивых ритмико-синтаксических формул с опорным глаголом движения в начале строки («Выхожу...», «Вот бреду...» и т. п.). Выступивший в дискуссии по докладу Р. О. Jakobson наметил дальнейшую программу изучения цикла — с учетом не только ритмико-синтаксических, но и ритмико-семантических сближений [см.: Шапир, 457–464].

В чешской статье о стихе К. Махи (1937) Jakobson выделил целый цикл стихотворений на основе семантических переключек 5-стопного хорея: «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Ф. Тютчева, «Выхожу я в путь, открытый взорам...» А. Блока, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» С. Есенина, «Снег идет над голой эспланадой...» Б. Поплавского. Данное рецептивное образование было им определено как «цикл лирических раздумий, переплетающих динамическую тему пути и скорбно-патетические мотивы одиночества, разочарования и предстоящей гибели» [цит. по: Гаспаров, с. 239]. Таким образом, Jakobson, можно сказать, впервые на практике применил тот методологический подход, который в современной науке получил название кластерного подхода, цель которого сводится к учету как можно большего количества признаков рецептивного цикла, к осуществлению наиболее полной идентификации данного сверхтекстового образования обобщенно-эмпирического типа.

Развивая идеи своего предшественника, К. Ф. Тарановский в статье «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (1963) расширил и уточнил корпус текстов, входящих в состав дорожно-философского цикла. Правда, исходя из главного для себя тезиса, исследователь сосредоточил основное внимание на вопросе соотношения стихотворного ритма и тематики, иначе говоря, на проблеме «экспрессивного ореола» 5-стопного хорея. Однако при этом Тарановский убедительно показал, что лермонтовский дорожно-философский

цикл обусловлен не только семантикой стиховой формы, но и целым набором содержательных признаков: 1) «динамический мотив пути» в противоположность «статическому мотиву жизни»; 2) «целый ряд поэтических раздумий о жизни и смерти»; 3) «непосредственное соприкосновение одинокого человека с “равнодушной природой” (иногда заменяющейся равнодушным городским пейзажем)»; 4) господствующая «элегическая тональность» [Тарановский, с. 381, 386]. По сути, Тарановскому удалось реализовать программу кластерного подхода к лермонтовскому циклу, связав воедино метрико-ритмические показатели стиха и содержательные мотивно-тематические параметры художественной структуры текста.

Черту под возможностями кластерного подхода к лермонтовскому циклу подвел М. Л. Гаспаров в монографическом исследовании «Метр и смысл» (1999). Актуальным оказался поставленный им вопрос о специфике мотивно-тематической структуры лермонтовского текста-прецедента. Так, внутри семантического ореола элегической разновидности 5-стопного хоря исследователь выделил несколько «семантических окрасок», связанных с одиночными мотивами-доминантами, а также целый ряд «окрасочных комплексов», выделение которых ставится в зависимость от комбинации тех или иных мотивов. Определяющими (или базовыми) для исходного текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу...» Гаспаров обозначил пять мотивов: *дорога, ночь, пейзаж, жизнь и смерть, любовь*. Кроме того, в качестве побочных мотивов им были выделены еще два мотива: *Бог и песнь*. Однако исследователь пошел значительно дальше своих предшественников — по пути не просто количественного наращивания отдельных мотивов (определяющих и побочных), но установления целостной структуры мотивов и их аксиологических оснований. Им было проницательно замечено: «Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний, возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преобразование смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» [Гаспаров, с. 243]. Преимущество выделения данной трехчастной структуры видится нам в том, что она задает *динамический аспект* развертывания *лирической ситуации*, в котором свое

объяснение получают как отдельные мотивы, так и их существенные конфигурации.

Понятие «ситуация», с нашей точки зрения, наиболее полно выражает мотивную структуру произведения, ценностно-иерархическую систему смыслов, интенциональность лирического сознания. В плане генеративной поэтики ситуация выступает как модель текстопорождения, некая дискурсивная практика. В онтологическом плане ситуация — это та основа, которая обуславливает «самовоспроизводимость кластера», представляя собой «убедительную манифестацию поэтической памяти» [Жолковский, с. 396]. В структурном отношении ситуация — ядро смыслового континуума, некая формально-содержательная константа, скрепляющая сверхтекстовую общность.

Нам уже доводилось писать об освоении ситуации «любви к мертвой возлюбленной» в русской поэтической традиции [см.: Зырянов 2000, с. 57–74]. Между прочим, нами было показано, как вокруг данной ситуации — ситуации трагической любви, акцентирующей конфликт ума и сердца и актуализирующей «модель необходимости невозможного» (Ю. М. Лотман), складывается своего рода несобранный рецептивный цикл. В интертекстуальном пространстве данного цикла возможны различные эстетические манифестации (просветительская установка на «поэзию» любви, открытый и неизбывный драматизм, стремление к гармонизации противоречий, героико-патетическое решение темы), но все они — по принципу дополнения или альтернативы — согласуются в рамках одной большой смысловой констелляции.

Нечто подобное, пожалуй, можно было бы заявить и о *ситуации бессонницы* в русской поэзии. Рассмотревшая целый корпус подобных «ночных» текстов исследовательница Е. М. Табориская выделила в них «не только общность центральной темы, но и устойчивость микрообразов и эмоционального тона», предложив для их объяснения достаточно заманчивый, хотя и спорный термин «тематический жанроид» [Табориская, с. 224]. По сути, речь идет о применении кластерного подхода к анализу больших сверхтекстовых образований, являющихся результатом циклизации лирической темы.

Показательна в этом отношении и другая попытка — выделить и описать проявленный в русской поэтической традиции сверхтекст «последнего стихотворения», которое исследователем

Ю. В. Казариным определяется как «особый итоговый поэтический текст духовно-идентифицирующего и метатекстового характера», приобретающий к началу XIX в. « типовые, повторяющиеся формально-содержательные параметры » [Последнее стихотворение, с. 48]. Семантическое ядро указанного свертхтекста задает предсмертная ода Г. Р. Державина « На тленность » (« Река времен в своем стремлении... »), в истории русской поэзии закономерно воспринимаемая как самостоятельная лирико-философская миниатюра, к тому же скрепленная формой акростиха (РУИНА ЧТИ).

Примечательно, что парадигма « последнего стихотворения » включает в себя многие примеры восьмистиший, или двухкатренных стиховых композиций. Вот только некоторые, наиболее красноречивые примеры: « Державин, время все поглотит... » К. Батюшкова, « Последние стихи » (« Люби питомца вдохновенья... ») Д. Веневитинова, « Милый друг, я умираю... » Н. Добролюбова, « Черный день! Как нищий просит хлеба... » Н. Некрасова, « До свиданья, друг мой, до свиданья... » С. Есенина, « Революция губит лучших... » М. Волошина, « Поговори со мной еще немного... » Г. Иванова, « Элегия » (« Отложу свою скудную пищу... ») Н. Рубцова, « Вот какое намерение » Б. Слуцкого, « Все люди — живопись, а я чертежник... » С. Липкина.

В свете идеи ситуационного свертхтекста, с нашей точки зрения, свое объяснение получает соотношение двух « Пророков » — пушкинского и лермонтовского. В основе их, как выясняется, лежат различные ситуации: 1) ситуация призвания пророка, его Божественной миссии, развертывание своего рода метафизики творческого процесса (пушкинская традиция); 2) ситуация « пророка в миру », что актуализирует проблему социальной коммуникации, драматическую природу диалога и диалогические интенции лирического сознания (лермонтовский вариант).

Подобное раздвоение поэтической традиции находим и в интертекстуальном поле пушкинского « Памятника ». Восходя одновременно к оде Горация и древнеегипетскому « Поучению писцов », данная традиция включает в себе драматическое противопоставление материального (экфрасис) и духовного (откровение) начал, государственно-идеологического и культурно-религиозного (и даже экзистенциального) измерений. Именно этим обстоятельством обусловлен типологический дуализм наследования исходного текста-прецедента:

с одной стороны, череда классических «Памятников» (М. Ломоносов, Г. Державин, отчасти А. Пушкин и В. Ходасевич), а с другой — формирующаяся полемическая традиция «анти-Памятников» (Е. Боратынский, Г. Батеньков, М. Цветаева, В. Высоцкий, А. Пурин и др.). В контексте последней получает свое объяснение и полемическое отталкивание традиции «анти-Памятника» от интертекста, заданного «Каменным гостем» Пушкина («Юбилейное» В. Маяковского, «Бич жандармов, бог студентов...» М. Цветаевой). Трансформация исходной интертекстуальной традиции может принимать и совершенно неожиданный вид, как, например, в «Памятнике» («Во мне конец, во мне начало») В. Ходасевича, что объясняется парадоксальной «склеивкой» горацианской традиции с державинской одой «На тленность» («Река времен в своем стремлении...»).

Итак, как мы имели возможность убедиться, ядро рецептивного цикла задается сюжетной ситуацией, иначе говоря, качественно определенной структурой мотивов, а не их количественным набором, пусть и взятым в разнообразной комбинации. Именно следование исходной, заданной текстом-прецедентом лирической ситуации — надежный критерий в определении рецептивных границ любого сверхтекстового образования.

Если под этим углом зрения теперь взглянуть на лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» и попытаться перевести его тематический кластер на язык сюжетной «ситуации», то получим следующее: в основе семантического пространства лирического шедевра Лермонтова находится ситуация духовного поиска и преобразования внутреннего мира личности на фоне гармонического устройства природы. Обретение лирическим субъектом искомого смысла бытия, круга позитивных ценностей, установка на гармонизацию отношения человека с миром — эстетическая доминанта, ведущий смысловой вектор всего дорожно-философского цикла, обозначенного в русской классической традиции именем Лермонтова¹.

¹ Примечательна интерпретация лермонтовского стихотворения, предложенная А. Панченко: «“Выхожу один я на дорогу” — стихотворение об одиночестве и о преодолении одиночества. <...> Ибо гора и пустыня — места не только уединения, но и созерцания, самоусовершенствования, места, где ищут и находят Бога» [Выхожу один я на дорогу]. В связи с вышесказанным становится понятно жанровое своеобразие «Выхожу один я на дорогу...»,

Обращаясь к лирической ситуации, составляющей смысловое ядро рецептивного цикла, нельзя обойти вниманием проблему ее генезиса и эволюции. Вопрос о генезисе семантики 5-стопного хорей подробно изучен М. Гаспаровым. По его замечанию, «семантика стиха, как и метрика его, развивается не в изоляции национальных литератур, а только в разностороннем и сложном взаимодействии». Исследователь подробно проследил зарождение «скорбной минорной семантики» 5-стопного хорей на славянской почве в сербском десетераце, а потом на немецкой почве под влиянием Гёте, только усилившего «смертную тематику» размера [Гаспаров, с. 261–263]. Однако, если предположить, что лирическая ситуация «Выхожу один я на дорогу...» может иметь полигенетическое происхождение, т. е. восходить к различным первоисточникам, в том числе и не обязательно выполненным размером 5-стопного хорей, но сохраняющим в неизменном виде некую исходную мотивно-тематическую структуру, то нельзя исключить влияние со стороны стихотворения Г. Гейне «Der Tod, das ist die kühle Nacht...» из цикла «Die Heimkehr» («Возвращение на родину», 1824)².

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd' gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;

не укладывающееся в традиционное представление о классической элегии. Данный текст, относящийся скорее к лирике желаний, или волонте (термин В. И. Тюпы), обнаруживает «контрэлегическую организацию художественного времени», согласно которой закрепленное в лирическом сюжете настоящее время концептуально соотносится уже «не с прошлым, а с желаемым будущим» [Тюпа, 2012, с. 126].

² Если учесть пристальное внимание позднего Лермонтова к поэзии Гейне (стихотворные переводы «На севере диком...», «Они любили друг друга так долго и нежно...»), то становится вполне логичным предположение о влиянии гейневского стихотворения из «Книги песен» на итоговую предсмертную медитацию «Выхожу один я на дорогу...».

Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör' es sogar im Traum³.

Немецкий оригинал не имеет заглавия, состоит из двух строф, выполненных с применением опоясывающей рифмовки (1-я и 4-я строки), при этом 2-я и 3-я строки остаются незарифмованными. Размер подлинника — дольник на основе ямбического размера. Но что самое удивительное: несмотря на все, казалось бы, формальные метрико-ритмические различия, данный фрагмент включает в себе ядро будущей сюжетной ситуации лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...». Это касается прежде всего мотивной структуры текста, в которой удивительным образом сводятся воедино *ночь, жизнь и смерть, сон, древо, песнь и любовь*. Кстати, редуцированный мотив *дороги (жизненного пути)* восполняется из контекста цикла «Возвращение на родину» (само заглавие уже содержит семантику пути) и свидетельствует в пользу важнейшего значения психологически-философской медитации о жизни и смерти, преодоления лирическим героем внутренних душевных противоречий, настоящего выхода из драматического состояния.

То, что может быть прослежено в области генезиса лермонтовского лирического шедевра, подтверждается и всей его дальнейшей эволюцией. Остановимся на примечательном факте собственно творческого «присвоения» прецедентного текста, которое разворачивается даже в условиях отрыва от его канонической стиховой формы — размера 5-стопного хорея. Речь идет о стихотворении Г. Адамовича «Устали мы. И я хочу покоя...», что представляет собой развернутую рефлексию по поводу мотивной структуры лермонтовского текста-прецедента.

³ Приводим подстрочный перевод: «Смерть — это прохладная ночь, жизнь — знойный день. Темнеет, меня клонит ко сну, день меня утомил. Над моей постелью подымается дерево, в нем поет молодой соловей; он поет об одной любви, я слышу это даже в сновидении». Перевод Ф. И. Тютчева «Если смерть есть ночь, если жизнь есть день...» хорошо известен. Для сравнения приведем еще перевод В. Гиппиуса, выполненный (может быть, и бессознательно) с оглядкой на лермонтовский текст: «Что смерть? Прохладной ночи тень. / Что жизнь? Горячий воздух дня. / Темнеет. Ко сну меня клонит, / День утомил меня. // Дуб осеняет мою постель, / В ветвях поет надо мной соловей. / Любовью полна его песня. / Слышна и во сне его трель» [Гейне, с. 131].

Устали мы. И я хочу покоя,
Как Лермонтов, — чтоб небо голубое
Тянулось надо мной, и дрозд бы пел,
Зеленый дуб склонялся и шумел.
Пустыня-жизнь. Живут и молят Бога,
И счастья ждут, — но есть еще дорога:
Ничто, мой друг, ничто вас не спасет
От темных и тяжелых невских вод.
Уж пролетает ветер над мостами
И жадно плещет гладкими волнами,
А вам-то, друг мой, вам не все ль равно,
Зеленый дуб или речное дно? [Адамович, с. 151].

Значима уже сама дата, проставленная под стихотворением, — 1917 г. Исторический контекст этого страшного и во многом катастрофического момента заставляет совершенно по-новому взглянуть на лермонтовский текст и заключенную в нем философию жизненного пути — пути поэта и России. Парафраз строк лермонтовского стихотворения продиктован в первую очередь задачей творческого освоения, или «присвоения» (блумовский термин, означающий преодоление «страха влияния»). В архитектурном отношении особую роль играет принцип зеркально-обратной симметрии: если в первой половине стихотворения (строчки 1–6) заявлена мечта о гармонии, покое и счастье, то во второй (строчки 7–12) следует ее опровержение, вплоть до иронически двусмысленного финала, приравнивающего «зеленый дуб» и «речное дно». Миру природно-моральной утопии противопоставляется, таким образом, «петербургский текст» русской культуры с его ощутимо эсхатологическим ассоциативным фоном⁴.

⁴ В этой связи выделим стихотворение В. Сосноры «Выхожу один я. Нет дороги» с характерной интертекстуальной отсылкой к пушкинским «Бесам». Не менее примечателен пример современного поэта Алексея Пурина «Ах, не то, что в юности мечталось!», в котором, несмотря на выдержку стихотворного размера 5-стопного хорея, радикально переосмысленные реминисценции из пастернаковского «Гамлета» и есенинского «Не жалею, не зову, не плачу...» также призваны существенно трансформировать тему пути, идущую от лермонтовского текста-прецедента.

В полной мере оценить характер глубинной архетипической связи современных поэтов с классическим образцом, своего рода эталонным текстом «Выхожу один я на дорогу...» позволяет многочисленное «интертекстуальное потомство», выполненное на основе иных стихотворных размеров, но откликающихся на поистине магическое воздействие лермонтовского текста-прецедента:

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня [Иванов, с 301];

Ночь. Выхожу на шпору волнореза.
До берега — верста. Ревет норд-ост
И в гулком небе, черном, как железо,
Ресницы рвет у близоруких звезд
[Последнее стихотворение, с. 391; текст Г. Шенгели];

Весной на подмосковную дорогу
(Всю в лужах, листьях, мокрых воробьях)

Я выйду с палкой. Здравствуйте, березы!
Скучал без вас. Ах, радостные слезы!
Еще я жив, я не холодный прах
[Последнее стихотворение, с. 495; текст И. Чиннова];

Выходил я один на дорогу,
Чуть шатаюсь, мотор тормозил.
Мимо кладбища, цирка, острога
Вез меня молчаливый debil.

И грустил я, спросив сигарету,
Что, какая б любовь ни была,
Я однажды сюда не приеду.
А она меня очень ждала [Рыжий, с. 222–223].

Проведенный экскурс в историю восприятия лермонтовского дорожно-философского цикла и теоретическое обоснование ситуационного сверхтекста постараемся дополнить обращением к еще

одному рецептивному циклу, на этот раз восходящему к знаменитому пушкинскому прецеденту «К***» («Я помню чудное мгновенье...»).

* * *

Нам уже доводилось в связи с пушкинским «чудным мгновеньем» выстраивать своеобразный интертекстуальный ряд поэтической традиции: «Я встретил вас — и все былое...» Ф. И. Тютчева, «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...» А. А. Фета, «Средь шумного бала, случайно...» А. К. Толстого, «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока, «Как тот Кавказский Пленник в яме...» А. Тарковского [см.: Зырянов, 2003, с. 416–446]. Не претендуя на то, чтобы высветить с исчерпывающей полнотой «интертекстуальное потомство» пушкинского шедевра, мы постараемся, по крайней мере, ответить на вопрос, почему именно пушкинский текст становится «ядерным» (или ключевым) для данного свертхтекстового образования.

Особый статус пушкинского текста-прецедента обусловлен, с нашей точки зрения, несколькими причинами. Прежде всего, это связано с универсальностью той художественной модели, которая воплощена в пушкинском шедевре. По точному замечанию М. М. Гиршмана, в данном стихотворении «горизонталь реального существования, встреч, разлук» противопоставлена «вертикаль общечеловеческой “фабулы”: рождения — смерти — воскресения» [Гиршман, с. 156]. Можно даже сказать, что фабула лирического стихотворения вбирает в себя всю полноту «мирового археосюжета» [Тюпа, 2001, с. 44]. В ней наглядно представлены все четыре основных компонента: 1) отношения первоначального партнерства, установление межсубъектных отношений («Передо мной явилась ты»), 2) последующая ситуация отчуждения или обособления («И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты»), 3) лиминальная (пороговая) стадия символически выраженной духовной смерти («В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои / Без божества, без вдохновенья...») и, наконец, 4) венчающая все фаза преображения, или «воскресения из мертвых» («И для меня воскресли вновь...»). Как показывает практика позднейших поэтов (романтическая линия Тютчев — Фет — А. Толстой), никому из них не удалось в такой мере выразить всю полноту «мирового археосюжета». Они, как правило, редуцировали исходную для лирической фабулы трех- или даже четырехчленную

схему, серьезно ослабляя драматическое звучание ситуации разлуки (ср. тютчевское: «И вот — слышнее стали звуки, / Не умолкавшие во мне...»). Напротив, акцентирующий внимание именно на драматизме любовной ситуации (за счет идеи «возмездия» лирического «я») Блок сознательно пренебрегает разработкой финальной стадии археосюжета, отказывая своему лирическому герою в перспективе возможного воскресения. Пожалуй, единственный текст, отразивший во всей глубине метафизический замысел пушкинского шедевра, — стихотворение А. Тарковского «Как тот Кавказский Пленник в яме...» (из цикла «Пушкинские эпитафии»), но оно в значительной степени осложнено встречными интертекстуальными влияниями, идущими от Лермонтова («Пророк») и Л. Толстого («Кавказский пленник»), и потому должно быть выведено за рамки сугубо любовной лирики.

Энергетическая емкость исходного текста-образца усиливается также за счет его связи с основными онтологическими параметрами поэтического мира Пушкина, и прежде всего с универсальной оппозицией *полнота* — *неполнота*. Как показал в свое время М. О. Гершензон, «самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумения», состоит в следующем: «ущербное вечно терзаемо голодом и оттого всегда стремится и движется; оно одно в мире действует», в то время как «полнота... пребывает в невозмутимом покое» [Гершензон, с. 213]. Действительно, постоянной изменчивости положения лирического «я» (ср.: «Шли годы, бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты...») в стихотворении противостоит неизменность, своего рода вековечность поэтического идеала. Обобщенный (и даже обожествленный) лик красоты у Пушкина — это, конечно же, не реальный облик А. П. Керн (адресата стихотворения), а символическое воплощение вечных ценностей («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь»), которые выступают неременным условием полноты человеческого существования.

Наконец, следует принять во внимание еще одну особенность рассматриваемого текста-прецедента, которая только подтверждает пушкинскую оценку гения как «друга парадоксов». Кульминационный момент лирического сюжета («Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты...») предполагает у Пушкина возможность сразу же нескольких прочтений. Об этом свидетельствует и используемая поэтом присоединительная конструкция с союзом «и». С одной

стороны, воскресение души поставлено у Пушкина в зависимость от материально-физического фактора, а с другой — сама ситуация повторной встречи обуславливается причинами сугубо метафизического порядка: только пробудившейся душе открывается истинный смысл бытия, идея полноты человеческого существования. Обобщая данную особенность пушкинского текста, С. Н. Бройтман констатировал: «Перед нами не что иное, как вероятностно-множественная и построенная на принципе дополнительности художественная модель. Именно она обеспечивает *не просто многозначность* (это общее свойство поэзии), а специфическую *многомирность пушкинских смыслов*» [Бройтман, с. 169].

Заметим, что не в последнюю очередь эта «многомирность пушкинских смыслов» становится особенно очевидной на фоне «интертекстуального потомства», как правило, отмеченного смысловой редукцией исходного текста-прецедента. Так, в раннем стихотворении Н. П. Огарёва «Я помню робкое желанье...» (1842) обнаруживается невольное схождение и в то же время полемическое отталкивание от сюжетной ситуации прецедентного текста:

Я помню робкое желанье,
Тоску, сжигающую **кровь**,
Я помню ласки и признание,
Я помню слезы и **любовь**.
Шло время — ласки были реже,
И высох **слез** поток **живой**,
И только оставались те же
Желанья с прежнею тоской.
Просило **сердце** впечатлений,
И теплых **слез** просило **вновь**,
И новых ласк, и **вдохновений**,
Просило новую **любовь**.
Пришла пора — прошло желанье,
И в сердце стало холодно,
И на одно **вспоминанье**
Трепещет горестно оно [Огарёв, с. 154].

Отталкивание идет по линии прозаизации любовной истории, все той же «обыкновенной повести», вторгающейся в мир любовной

элегии и перестраивающей все ее жанрово-аксиологические основы. Новая закономерность «Пришла пора — прошло желанье» не вписывается в триадическую структуру, циклическую модель бытия Пушкина. Время в художественной модели стихотворения Огарёва одномерно и однонаправлено: романтической онтологии не находится места в новой картине мира. Хотя понятно, что пушкинская модель, пусть и соотносящаяся исторически с романтической концепцией любви, не покрывается ею целиком. Онтология пушкинской фабулы «смерти — воскресения» воспринята Огарёвым в серьезно редуцированном виде, что может быть объяснено, с одной стороны, углублением элегической тональности, а с другой — полемическим отношением автора к романтической системе ценностей.

Сходный вариант развития пушкинской темы демонстрирует стихотворение Огарёва «Первая любовь» (1856), в котором разворачивающаяся на лоне природы ситуация любовного свидания («Я близ тебя стоял смущенный, / Томимый трепетом любви») сменяется мотивом разлуки и последующей картиной воспоминания:

Пусть этот сон мне жизнь сменила
Тревогой шумной пестроты;
Но память верно сохранила
И образ тихой красоты,
И сад, и вечер, и свиданье,
И негу смутную в **крови**,
И сердца жар, и замиранье —
Всю эту музыку **любви** [Огарёв, с. 275].

Знаком интертекстуального диалога, помимо используемого поэтом стихотворного размера 4-стопного ямба, в данном случае выступает целый ряд ритмико-синтаксических переключек (ср.: «И образ тихой красоты» — «Как гений чистой красоты»; «Тревогой шумной пестроты» — «В тревогах шумной суеты»), а также использование сочинительного союза *и* в сходном значении и количественном составе (ср. приведенный фрагмент и пушкинское «**И** сердце бьется в упоенье, / **И** для него воскресли вновь / **И** божество, **и** вдохновенье, / **И** жизнь, **и** слезы, **и** любовь»).

В то же время не менее важны и композиционно-тематические различия. Заметим, что Огарёв акцентирует пушкинскую тему

(противопоставление чудесной встречи и последующего хода жизненной суеты, губительного для человеческой души), превращая ее в типичную для своего времени и так знакомую нам по роману И. А. Гончарова «обыкновенную историю». Акцентировка эта выражается в композиционной разбивке стихотворения на две части: прошлое (3 четверостишия) и настоящее (2 строфы). Но в отличие, например, от текста «Обыкновенной повести» («Была чудесная весна...»), в котором лирическая партия принадлежала исключительно автору, наблюдающему со стороны пару возлюбленных, в рассматриваемом тексте романтическая струя в конце концов все же торжествует в теме *памяти* (ср.: «Но память верно сохранила...»). Однако, если в лирическом сюжете Огарёва дает о себе знать лишь только память, воспоминание о прошлом, безвозвратно канувшем, то у Пушкина мы имеем дело с реальным повторением случившегося некогда в прошлом, действительным чудом воскресения, подтверждающим онтологическую природу идеала.

Присмотримся еще к одному повороту пушкинской темы — в более позднем стихотворении Огарёва «Среди сухого повторенья...» (1860).

Среди сухого повторенья
Ночи за днем, за ночью дня —
Замолкших звуков **пробужденье**
Волнует сладостно меня.

Знакомый голос, милый лепет
И шелест тени дорогой —
В груди рождают прежний трепет
И проблеск страсти прожитой.

Подобно молодой надежде
Встает забытая **любовь**,
И то, что чувствовалось прежде,
Все так же чувствуется **вновь**.

И странной негой упоенный,
Я узнаю забытый рай...
О! Погоди, мой сон блаженный,
Не улетай, не улетай!

В тоске обычного броженья
Смолкает сна минутный бред,
Но долго ласки и томленья
Лежит на сердце мягкий след.

Так, замирая постепенно,
Исполнен счастья и мук, —
Струны внезапно потрясенной
Трепещет долго тихий звук

[Огарёв, с. 345].

Стихотворение обнаруживает сходство не только с пушкинским претекстом, но и с его последующими отзвуками в русской поэзии, и в первую очередь «Средь шумного бала, случайно...» А. К. Толстого

и «Я встретил вас — и все былое...» Ф. И. Тютчева. Вторая параллель (несмотря на датировку — 1870 г.) не кажется уж столь фантастичной, если исходить из того предположения, что границы сверхтекстового единства не хронологические, а феноменологические, отражающие «в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» (М. М. Бахтин).

Трудно также избавиться от впечатления, что творческим импульсом к рождению огарёвского стихотворения явилась контаминация двух строчек толстовского романа: «**Средь** шумного бала, случайно» и «В часы одинокие **ночи**». Именно из них, пожалуй, кристаллизуется лирический зачин: «**Среди** сухого повторенья / **Ночи** за днем, за **ночью** дня...». Не исключена также следующая перекличка, связанная с мотивом *сердца*: «Но долго ласки и томленья / Лежит на **сердце** мягкий след» — «А смех твой, и грустный и звонкий, / С тех пор в моем **сердце** звучит». Единственное различие в том, что равносному визуально-акустическому аспекту толстовского романа (ср.: «Я **вижу** печальные очи, / Я **слышу** веселую речь») Огарёв противопоставляет по преимуществу акустическую доминанту: «замолкших звуков пробужденье» по закону кольцевой композиции смыкается у него с финальным «тихим звуком» внезапно потрясенной струны. Данная музыкальная тема получит гениальное претворение в более позднем по времени романсе Тютчева «Я встретил вас — и все былое...».

К только что рассмотренному варианту примыкает и другой пример — фрагмент стихотворения А. Н. Плещеева «Встреча (А. П. Я-вой)»:

Я встретил вас, и пробудилось
Воспоминанье прошлых дней
В душе безрадостной моей.
И сердце сильно так **забилося**,
И вновь огнем зажегся взор.
О! верьте, верьте мне — с тех пор,
Как разлучился с вами я,
Тянулася глупо жизнь моя,
Однообразна, без волнений;
Мой ровный путь меня томил,
Искал я всюду наслаждений
И всюду скуку находил.

**Но вот явились вы — и снова
 Любить и веровать готова
 Душа воскресшая моя** [Плещеев, с. 88–89].

Стихотворение датировано 1846 г. Но это только первая его часть, начальный строфоид (15 стихов), отделенный графически от других (второй строфоид — 8 стихов, третий — 9 стихов, четвертый — 12 стихов). Последующие три композиционные части отклоняются от пушкинской темы. Зато процитированный фрагмент, без всякого сомнения, представляет собой вариацию на тему пушкинского «чудного мгновенья».

Однако эта вариация, как и рассмотренные выше примеры, отмечена редукцией уже известной нам сюжетной ситуации, вызванной в первую очередь изменением основной точки обзора: у Пушкина точка зрения движущаяся, меняющаяся во времени, у Плещеева же — статическая, строго фиксированная. Это именно из *данного* момента, в композиционном плане соответствующего «моменту лирической концентрации» (Т. И. Сильман), оценивается прошлое (разлука и ее печальные последствия) и настоящее как повторение «воспоминанья прежних дней». Таким образом, именно ситуация повторной встречи определяет все смысловое пространство рассматриваемого фрагмента. Осложняясь скрытыми цитатами из «Евгения Онегина» и лермонтовской поэмы «Демон», она уже во многом предвосхищает проблематику будущего тютчевского романа «Я встретил вас — и все былое...».

* * *

Опубликованное в журнале «Сын отечества» (1816, № 30) последнее стихотворение Г. Р. Державина «Река времен в своем стремлении...» сопровождалось примечательной заметкой: «За три дня до кончины своей, глядя на висевшую в кабинете его известную историческую карту: Река времен, начал он стихотворение “На тленность” и успел написать первый куплет» [Державин, с. 688]. Несмотря на то, что стихотворение в формальном отношении осталось незавершенным, оно и в сохранившемся виде (что, к тому же, подкрепляется формой акростиха) воспринимается как вполне законченная миниатюра. Именно о свертхтекстовом образовании, сложившемся в русской

поэтической традиции вокруг последнего стихотворения Державина «Река времен...», и пойдет речь в заключительном разделе статьи.

Смысловое пространство державинской «Реки времен...» образуется пересечением двух сюжетно-тематических линий: одна, экзистенциальная и историософская, идет от Екклесиаста («Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после»); другая, творческо-онтологическая, — от горацанской традиции «Памятника» («Нет, весь я не умру...»). Не случайно центральная метафора стихотворения «река времен» задает идею тленности, или быстротечности всех дел человеческих, всего, что присуще историческому процессу (ср.: «И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей»). При этом в разряд человеческих дел, казалось бы, включается и то, что «остается чрез звуки лиры и трубы» (обратим внимание на парадоксальное сочетание глагольной формы «остается» и выражения «общей не уйдет судьбы»). «Остается», надо полагать, именно то, что избегает полного «потопления» — пусть даже не навечно, а лишь на какой-то неопределенный срок (какой — остается так до конца и не ясно). Эффект неопределенности еще более усиливается за счет того, что тема духовной составляющей «памятника» хотя и подводится под власть «общей судьбы», но в то же время вызывает в читательском воображении амбивалентный образ «жерла вечности» («вечность» и «забвение» вряд ли могут рассматриваться как банальные синонимы). Однако на фоне обнаруживающейся позитивной тенденции «памятника» семантика поглощения (ср.: «топят — пожрется»), это логически последовательное развитие исходной екклесиастической линии, приобретает все более зловещий вид.

Загадочность державинского текста заключается в его смысловой неоднородности, которая поддерживается за счет динамического равновесия двух указанных жанровых традиций, идущих одновременно от Екклесиаста и Горация. Но, как показывает «интертекстуальное потомство» державинского сверхтекста, последующие поэты либо редуцируют смысловой континуум текста-прецедента, сводя его к какому-то одному семантическому центру, либо кардинально переакцентируют содержащиеся в нем смысловые полюса.

Первой реакцией на державинскую «Реку времен...» следует признать оду В. В. Капниста «На тленность» (1816). К уже имеющейся 8-стишной строфе Державина Капнист приписывает еще две

такие же строфы, одна из которых носит преимущественно нарративный характер, а другая, выдержанная исключительно в горацианской традиции, содержит категорическое опровержение Екклесиаста:

Из века в век сей звук прольется.
 Державин, нет! Всежруща тлень
 К венкам твоим не прикоснется,
 Пока светящий смертным день
 Чредиться будет с ночью звездной,
 Пока ось мира не падет,
 Времен над реющею бездной
 Венок твой с лирою всплывет [Капнист, с. 255–256].

Как видим, державинские метафоры «река времен» и «потопление» людских дел в «пропасти забвения» получают у Капниста свое полемическое продолжение в виде «реющей бездны времен» и всплывающего «венка с лирою». Редукция смыслового пространства державинского текста выступает здесь особенно наглядно.

Достойным откликом на державинскую «Реку времен...», сохраняющим драматическую двойственность исходного текста-прецедента, можно считать 8-стишную миниатюру К. Н. Батюшкова «Жуковский, время все проглотит...» (1821). Хотя концовка текста уводит к традиции жанра комической эпиграммы, начало его выдержано в предельно серьезном тоне: «Жуковский, время все проглотит, / Тебя, меня и славы дым, / Но то, что в сердце мы храним, / В реке забвенья не потопит!» [Батюшков, с. 424]. Исходным моментом, свидетельствующим о включении данного стихотворения в державинский свертхтекст, опять-таки выступает развитие уже знакомой нам метафоры «реки времен», только на смену «пропасти забвенья» приходит «река забвенья», а место пожирающего «жерла вечности» занимает время, «глотающее» друзей и «славы дым». Все это продолжение столь органичной для Батюшкова традиции Екклесиаста (см. элегию «К другу» и фрагмент «Изречение Мельхиседека»). Но в пике данной традиции в стихотворении можно усмотреть и развитие темы горацианского «памятника», причем углубление ее за счет романтической эстетики «памяти сердца» (см. также трактат Батюшкова «О лучших свойствах сердца»).

Мотивика державинской «Оды на тленность» прослеживается в стихотворении Ф. И. Тютчева «Сию задумчив и один...» (начало 1830-х гг.):

Былое — было ли когда?
Что ныне — будет ли всегда?..
Оно пройдет —
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
За годом год [Тютчев, с. 70].

Именно с державинским образом «темного жерла» («жерла вечности») связываются в стихах Тютчева, равно как вообще в отечественной поэзии, первые ростки экзистенциального мироощущения.

Державинская «Река времен...» находит заслуженный отклик и у поэтов XX в. Достаточно вспомнить О. Э. Мандельштама с его знаменитой «Грифельной одой» (1923), в интертекстуальном пространстве которой уживаются образно-тематические линии, идущие одновременно от Державина, Лермонтова и Тютчева. Пожалуй, самая наглядная преемственность с прецедентным текстом Державина обнаруживается в черновой редакции оды: «<И что б ни> вывела рука / <Хотя> бы жизнь или голубка / <Все> смоет времени река / И ночь сотрет мохнатой губкой» [Мандельштам, с. 468]. Однако и в окончательном тексте державинская традиция дает о себе знать: вслед за поэтом XVIII в. Мандельштам в «Грифельной оде» предлагает «свою интерпретацию проблемы времени, которая в первом приближении сводится к отказу от линейной модели в пользу циклической» [Левченко, с. 199].

В аспекте интересующего нас державинского сверхтекста не менее примечательно стихотворение В. Ф. Ходасевича «Памятник» («Во мне конец, во мне начало...», 1928). Выполненное, казалось бы, исключительно в горацианской традиции (отсюда и «прочное звено», и памятник поэту в виде «двуликого идола» «в России новой, но великой»), данное стихотворение оказывается насквозь пронизано двусмысленно-иронической интонацией. Авторская ирония ощущается уже с первого стиха — в реминисценции из Откровения св. Иоанна Богослова («Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель»). Да и в образе «двуликого идола», поставленного «на перекрестке двух дорог, / Где время,

ветер и песок...» [Ходасевич, с. 255], что удивительным образом смахивает на египетского сфинкса в пустыне, не предчувствуется ли апокалиптическое дыхание ветра, своего рода знак конца времен? Не называется ли кризисный характер новой исторической эпохи на самом повороте авторского интереса от ветхой книги Екклесиаста к новозаветной тематике Апокалипсиса?

Так в ходе литературной эволюции на протяжении XIX–XX вв. увязываются воедино экзистенциальный и историософский варианты державинской «Оды на тленность», вступают между собой в конкуренцию открывающиеся в ее смысловой структуре традиции Екклесиаста и Горация.

Адамович Г. Полное собрание стихотворений. СПб., 2005.

Батюшков К. Н. Сочинения : в 2 т. М., 1989. Т. 1.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания [пер. с англ.]. Екатеринбург, 1998.

Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.

Выхожу один я на дорогу... : Памяти Александра Панченко. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2002/OBT.041702.asp> (дата обращения: 17.01.2014).

Гаспаров М. Л. Метр и смысл : Об одном механизме культурной памяти. М., 1999.

Гачева А. Г. Достоевский и русская философия : Художественный образ и философский дискурс // Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. Budapest, 2009. С. 156–168.

Гейне Г. Избранное. Ростов н/Д, 1997.

Гершензон М. О. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике, конец XIX — первая половина XX в. / сост. Р. А. Гальцева. М., 1990.

Гиришман М. М. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопр. лит. 1999. № 2.

Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002.

Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М., 1998. Т. 2.

Жолковский А. К. Интертекстуальное потомство «Я вас любил...» Пушкина // Избранные статьи о русской поэзии : Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005.

- Закс Л. А. Искусство в контекстах культуры // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры : материалы I Международ. лет. филол. школы. Екатеринбург, 1998.
- Зырянов О. В. Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2000. № 3 (17).
- Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
- Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005.
- Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973.
- Карасёв Л. В. Вещество литературы. М., 2001.
- Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. Тверь, 1999.
- Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург ; Омск, 1999.
- Левченко Я. «Грифельная ода» О. Э. Мандельштама как логодицея // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005. С. 197–212.
- Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995.
- Меднис Н. Е. Текст и его границы (к проблеме сверхтекста) // Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М., 2011. С. 100–112.
- Огарёв Н. П. Избранные произведения : в 2 т. М., 1956. Т. 1.
- Плещеев А. Н. Полное собрание стихотворений. М. ; Л., 1964.
- Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв. : антология-монография / авт.-сост. Ю. В. Казарин. Екатеринбург, 2011.
- Рыжский Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.
- Таборисская Е. М. «Бессонницы» в русской лирике : (К проблеме тематического жанроида) // Studia metrica et poetica : Памяти П. А. Руднева. СПб., 1999.
- Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000.
- Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.
- Тюпа В. И. Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения : сб. ст. / под ред. В. И. Козлова. Ростов н/Д, 2012.
- Тютчев Ф. И. Лирика : в 2 т. М., 1965. Т. 1.
- Ходасевич В. Ф. Стихотворения. Л., 1989.
- Шапир М. И. Московский лингвистический кружок (1915–1924) // Российская наука на заре нового века : сб. науч.-популяр. ст. М., 2001.